



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Postaci kobiece w dramatach Gerharta Hauptmanna

**Author:** Grażyna Krupińska

**Citation style:** Krupińska Grażyna. (2006). Postaci kobiece w dramatach Gerharta Hauptmanna. W: G. Szewczyk (red.), "Gerhart Hauptmann : w sześćdziesiątą rocznicę śmierci" (S. 11-25). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

GRAŻYNA KRUPIŃSKA

## Postaci kobiece w dramatach Gerharta Hauptmanna

Ulubionymi typami postaci kobiecych w męskiej literaturze niemieckojęzycznej przełomu wieków XIX i XX były bez wątpienia: *femme fatale*, czyli kobieta fatalna, demoniczna, która przynosi mężczyźnie zgubę, łamie mu serce i życie; *femme enfant*, kobieta-dziecko, wodząca w swej niewinności mężczyzn na pokuszenie, oraz postać kobiety zamężnej, często fizycznie i psychicznie słabej, chorej na ciele i na duszy (to typ kobiety kruchej, delikatnej, tzw. *femme fragile*)<sup>1</sup>. Wszystkie te postaci zawierają w sobie element destrukcyjny, niebezpieczny – przede wszystkim dla mężczyzny. Ich powstanie jest konsekwencją postępującej w XIX wieku w zawrotnym tempie industrializacji i technizacji, które z kolei spowodowały gwałtowne zmiany we wszystkich obszarach życia. W szczególności dotyczy to rodziny. Rola kobiety nie ogranicza się już tylko do bycia żoną i matką. Wiele kobiet dąży do samorealizacji, kształci się, podejmuje pracę zarobkową. Powstają organizacje i stowarzyszenia walczące o prawa kobiet, publicznie debatuje się na temat tzw. kwestii kobiecych. Nie dziwi zatem fakt, że dominującym dyskursem na przełomie wieków jest dyskurs płci. Jak pisze German Ritz:

---

<sup>1</sup> Por. B. Pohle: *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*. Frankfurt am Main 1998.

Epokę modernizmu przepełniają obrazy płci. Mówienie o płci i płciowości staje się głównym sposobem przedstawiania siebie i swoich czasów<sup>2</sup>.

A nowe czasy są dla mężczyzny zagrożeniem, oznaczają bowiem utratę dominującej roli w społeczeństwie. Kobieta staje się więc symbolem całej epoki. Modernizm to kobieta<sup>3</sup>.

Również w twórczości noblisty Gerharta Hauptmanna, uznawanego za najważniejszego przedstawiciela niemieckiego naturalizmu, odnajdujemy całą galerię postaci kobiecych, w których możemy rozpoznać wymienione wcześniej typy. Za przykład posłużą nam cztery dramaty pisarza: *Samotni*, *Woźnica Henschel*, *A Pippa zatańczy!* oraz *Biedny Henryk*. Częstym źródłem inspiracji były dla autora kobiety jego życia: matka Maria z domu Straehler, pierwsza żona Marie Thienemann, dzięki której mógł poświęcić się pisarstwu (Marie była bowiem córką bogatego handlarza), Margarete Marschalk, druga żona pisarza, oraz młodzianka aktorka Ida Orloff, która zafascynowała 43-letniego już wówczas Hauptmanna.

Sztuka *Samotni* powstała w roku 1890, prapremiera miała miejsce rok później na deskach Residenztheater w Berlinie i okazała się olbrzymim sukcesem. Akcja dramatu toczy się w Friedrichshagen koło Berlina, czas akcji – jak podają didaskalia – to teraźniejszość. Głównymi protagonistami są Jan Vockerat, młody uczonec, jego żona Katarzyna oraz Anna Mahr, studentka, która zjawia się w domu Vockeratów w dniu chrztu ich synka Filipa. Mamy więc do czynienia z klasycznym trójkątem: mężczyzna stojący między dwoma skrajnie różnymi kobietami.

Postaci Katarzyny i Anny zostały skonstruowane na zasadzie kontrastu. Pierwsza z nich podporządkowała się tradycyjnym mieszczańskim wyznacznikom roli i miejsca kobiety w społeczeństwie:

---

<sup>2</sup> G. Ritz: *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa 2002, s. 111.

<sup>3</sup> Znak równości między tymi dwoma pojęciami postawił już w roku 1888 Eugen Wolff. Cyt. za: V. Li s k a: „Die Moderne – ein Weib”: am Beispiel von Romanen Ricarda Huchs und Annette Kolbs. Tübingen 2000, s. 13–18.

mąż, dom, dzieci. „Czego można chcieć więcej?”<sup>4</sup> – pyta retorycznie pani Vockerat, matka Jana. Pomimo młodego wieku Katarzyna czuje się wiekową matroną. Do Brauna, przyjaciela domu, mówi: „Ja mam dwadzieścia dwa lata. Tak, tak! Tyle mam już na karku”<sup>5</sup>. Jest przy tym postacią słabą, pasywną, poddającą się normom, regułom i konwenansom. Choć mąż jako ateista nie życzy sobie chrztu syna, żona nie chce sprawić przykrości teściom, bo przecież chrzest „to tylko czysta formalność”<sup>6</sup>. Wychowanie córek w rodzinach mieszczańskich miało na celu głównie wydanie ich dobrze za mąż. Dziewczyna przechodziła spod kurateli ojca pod kuratelę męża, który stawał się jej prawnym opiekunem. Stąd Katarzyna zachowuje się często jak dziecko i jak dziecko jest traktowana (najlepszym tego przykładem jest ostatnia scena w ostatnim akcie, gdy teściowa proponuje synowej poczytać do snu baśnie braci Grimm). Katarzyna boi się podejmować samodzielnie jakiegokolwiek decyzje, jest niepewna swych sądów, nie potrafi wyrazić tego, co czuje i czego oczekuje. Jan natomiast pragnąłby mieć u boku równą sobie partnerkę, nie chce przejąć roli męża tyrana, ubezwłasnowolniającego żonę: „Na siłę się uzależniacie! Za wszelką cenę chcecie być traktowane jak dzieci!” – mówi do niej. I dalej: „Kuchnia i dzieci to są wasze najszersze horyzonty!”<sup>7</sup>. Katarzyna jest świadoma swych ograniczeń, uważa się za głupią i nierozgarniętą. Szczególnie przy Annie odczuwa boleśnie kompleks niższości, bez wykształcenia czuje się jak kaleka. Nie jest jednak zdolna do zmiany swej sytuacji. Jedynie raz, pod wpływem emocji wyraża chęć opuszczenia domu i wyruszenia do Ameryki czy do Anglii, gdzie nikt jej nie zna. Od Jana oczekuje wsparcia, którego on jednak nie jest w stanie jej udzielić. Porównując ją z pewną siebie, radosną, pełną życia, inteligentną i czytaną Anną, nie zdaje sobie sprawy, jakie jest to dla Katarzyny poniżające. Jedynym wyrazem niezgody i buntu staje się dla niej ucieczka w chorobę. Katarzyna

---

<sup>4</sup> G. Hauptmann: *Samotni*. Przekł. M. Szewczyk. W: G. Hauptmann: *Dzieła*. T. 1: *Dramaty*. Wybór i oprac. P. Knapik. Wrocław 1998, s. 110.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 128.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 147.

uosabia cechy *femme fragile*, kobiety delikatnej, subtelnej, która jest wiecznie blada, zmęczona, ma zapadnięte policzki, chudą szyję, zimne dłonie, długo sypia, miewa zawroty głowy. Jej zachowanie nosi także pewne znamiona hysterii: często miewa huśtawki nastrojów, jej śmiech potrafi zamienić się w spazmatyczny płacz, zresztą wybucha ona płaczem przy prawie każdej nadarzającej się okazji.

Samo słowo „histeria” pochodzi z greckiego *hystera*, czyli „macica”. W starożytności uważano, że histeria jest wyłącznie przypadłością kobiecą, a jej przyczyną jest wędrowanie macicy w ciele kobiety. Takie podejście do hysterii nie uległo zmianie aż do wieku XIX, kiedy to zainteresowanie medycyny tą chorobą osiągnęło apogeum. Większość znanych w tym czasie lekarzy, psychiatrów, neurologów (m.in. Francuz Jean Martin Charcot czy Niemiec Richard von Krafft-Ebing) łączyło objawy hysterii ze sferą seksualną kobiety. Pewien nowy element pojawia się w pracach monachijskiego psychologa i lekarza Leopolda Löwenfelda<sup>8</sup>. Dopatrywał się on bowiem przyczyn hysterii w społecznych i kulturowych uwarunkowaniach epoki. W wydanej w 1894 roku rozprawie stwierdził, że metody wychowawcze stosowane wobec młodych panien, skierowane tylko na przygotowanie ich do przyszłych obowiązków małżeńskich, mogą wywoływać chorobę. Wątek ten kontynuowali następnie Josef Breuer i Sigmund Freud, wpływając na reinterpretację hysterii z pozycji feministycznych widzących w chorobie reakcję na obowiązujący, restrykcyjny wobec kobiety model zachowań społecznych. Chorobę uznano za rodzaj rebelii, sprzeciwu wobec tradycyjnych ról płciowych narzucanych kobiecie przez patriarchalne społeczeństwo<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Por. *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*. Hrsg. K. Tebben. Darmstadt 1999, s. 28, 45.

<sup>9</sup> O hysterii jako kobiecym dyskursie pisali w latach siedemdziesiątych XX wieku francuscy teoretycy J. Lacan i H. Cixous. Na gruncie literatury temat choroby rozumianej jako swoisty znak kobiecości podejmowała m.in. austriacka pisarka Elfriede Jelinek. W dramacie z roku 1987 pt. *Krankheit oder Moderne* [Choroba czy modernizm] kobieta i jej prawo do egzystencji są definiowane przez pryzmat choroby („Ich bin krank, also bin ich” – „Jestem chora, więc jestem”). Por. także: K. Kłosska: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 211–243.

Na wszelkie trudności, kłopoty, przeciwności Katarzyna reaguje ciałem. Jest ciągle osłabiona po ciąży i porodzie. Dziecko traktuje zresztą raczej w kategoriach spełnionego obowiązku małżeńskiego i spoiwa pomiędzy nią i mężem. Kiedy Anna Mahr pojawia się w ich domu i Jan zafascynowany jej osobowością pragnie zaprosić ją, by została u nich kilka tygodni, wtedy:

W Katarzynie coś pękło. [...] nagle jakby osłabła i chcąc dojść na werandę musi szukać rękami oparcia. Kilkakrotnie odczuwa lekki zawrót głowy. Wreszcie nie może już dalej iść, musi usiąść. Patrzy zdrętwiała przed siebie i porusza bezgłośnie wargami<sup>10</sup>.

Bohaterka intuicyjnie wyczuwa zagrożenie, jakie dla jej małżeństwa z Janem stanowi pewna siebie, młoda studentka. Nie mniej istotny wydaje się fakt, że to właśnie pobyt Anny uzmysławia jej to, do czego sama przed sobą nie chciała się głośno przyznać: jej własne, godne współczucia położenie, brak wykształcenia i wynikający stąd poniżający stosunek męża do niej. Do swej teściowej powie: „Ależ, mam, ona [Anna] ma rację. To jasne jak słońce, że ma rację. Naprawdę jesteście lekceważoną płcią”<sup>11</sup>. Tyle, że jedyną reakcją na rodzące się pomiędzy jej mężem i Anną uczucie, któremu nie potrafi zapobiec, jest akt masochistyczny: kilkakrotnie kłuje się igłą w rękę. Jan, który nie może przeboleć wyjazdu Anny, popełnia samobójstwo. Na zakończenie sztuki Katarzyna mdleje, czytając list pożegnalny męża.

Kreując postać nieszczęśliwej mieszczańskiej żony, Gerhart Hauptmann krytykuje społeczeństwo narzucające kobiecie role, których ona nie chce lub nie jest w stanie udźwignąć, i obwinia za ten stan rzeczy tradycyjne wychowanie, nie wymagające od kobiety kształcenia się i duchowego rozwoju. W usta dziecka wkłada prostą prawdę: „Ciociu Kasiu, ten motylek to mąż, a gąsienica to jego żona, prawda?”<sup>12</sup>. Z żony-gąsienicy nigdy nie rozwinie się piękny motyl. Pełny

---

<sup>10</sup> G. Hauptmann: *Samotni...*, s. 131.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 135.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 170.

rozwój osobnika jest zarezerwowany tylko dla mężczyzny. Kobieta-żona na zawsze pozostanie na niższym etapie rozwoju.

Hauptmann proponuje więc w zamian inny model kobiecości. Pochodząca z „nadbałtyckich prowincji rosyjskich”<sup>13</sup> Anna Mahr jest w przeciwieństwie do Katarzyny kobietą wyemancypowaną, studiuje w Zurychu<sup>14</sup>, wiele podróżuje (Paryż, Reval). Jest jej przeciwieństwem: zahartowana, zdecydowana, naturalna, mająca własne zdanie, interesuje się literaturą i sztuką, jest optymistką. Za największą wartość uważa bycie człowiekiem wolnym, niezależnym. Do Katarzyny powie: „Ach! Wolność! Wolność! Pod każdym względem trzeba być wolnym”<sup>15</sup>.

Jej krytyczna ocena roli i miejsca kobiet w społeczeństwie, świadomość dotyczącej je niesprawiedliwości wynikającej z przynależności do płci i z pełnienia przez nie tradycyjnych obowiązków żony i matki, wypowiedzana jest w sztuce często ustami innych bohaterów. Działanie i wpływ Anny okazują się jednak podskórne. Anna nie została ukazana jako wojująca emancypantka dążąca za wszelką cenę do zmian. Takich kobiet nie brano w tym czasie zbyt poważnie. Dla wielu mężczyzn, ale także kobiet, emancypantki zbyt upodobniały się do mężczyzn (sposób zachowania, ubiór, krótkie fryzury etc.), tracąc przy tym swoją kobiecość. Hauptmann, obawiając się takiego odbioru postaci, podkreśla w didaskaliach, że panna Anna „Porusza się naturalnie, z gracją i siłą. Pewność ruchów i zważość złagodzone są skromnością w obejściu i swoistym taktem tak, że nie czynią jej mniej kobiecą”<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Ibidem, s. 123. Pierwowzorem postaci Anny była Polka, Józefa Krzyżanowska, z którą Carla Hauptmanna, brata Gerharta, łączył romans. Por. P. Knapik: *Gerhart Hauptmann. Życie i twórczość do 1914 roku*. Wrocław 1994, s. 138.

<sup>14</sup> W tym okresie oprócz Zurychu kobiety były dopuszczane do studiów tylko na uczelniach w Paryżu i w Moskwie. W Niemczech dopiero w latach 1900–1908 kobiety uzyskały pełne prawo studiowania. Por. *Frauen in der Geschichte IV. „Wissen heißt leben...”*. *Beiträge zur Bildungsgeschichte von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Hrsg. I. Brehmer, J. Jacobi-Dittrich, E. Kleinau, A. Kuhn. Düsseldorf 1983, s. 244.

<sup>15</sup> G. Hauptmann: *Samotni...*, s. 159.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 122. Por. także artykuł H.-G. Pott: *Zum Bild der Frau bei Gerhart Hauptmann*. In: *Leben – Werk – Lebenswerk. Ein Gerhart Hauptmann-Gedenkbund*. Hrsg. E. Białek, E. Tomiczek, M. Zyburra. Legnica 1997, s. 63–72.

W wydany w roku 1899 dramacie *Woźnica Henschel* występuje typ kobiety fatalnej, *femme fatale*<sup>17</sup>. Reprezentuje go Hanna, młoda służąca pełniąca funkcję gospodyni w domu tytułowego bohatera. Wilhelm Henschel jest postawnym mężczyzną po czterdziestce, właścicielem małej firmy przewozowej, znajdującej się na tyłach pensjonatu Pod Szarym Łabędziem w pewnym uzdrowisku na Śląsku. Jego żona, złożona ciężką chorobą, na łożu śmierci wymusza na mężu przyrzeczenie, że ten nigdy nie poślubi Hanny, z którą wdał się w romans. Henschel łamie dane słowo i w niecałe trzy miesiące po owdowieniu bierze sobie Hannę za żonę.

Postać ta została pokazana jako kobieta przebiegła i konsekwentnie dążąca do celu, którym jest poślubienie Henschla i zostanie panią Henschlową. Henschel, który po śmierci żony nie wie, co ze sobą począć, zostaje przez Hannę przyparty do muru. Zaskaniając się ludzkim gadaniem i roniąc przed woźnicą krokodyły łzy, Hanna udaje, że chce odejść, wymuszając tym samym podjęcie korzystnej dla niej decyzji. Już jako pani Henschlowa, Hanna przejmuje rządy w domu. Przede wszystkim doprowadza do zwolnienia wiekowego już, długoletniego pracownika, zatrudnionego jeszcze przez ojca Wilhelma. Hauffe, który nie potrafiąc odnaleźć się w nowej sytuacji, wpada w alkoholizm. Hanna myśli tylko o tym, jak wyjść na swoje i jak zyskać największe profity. Zabrania więc Henschlowi pożyczać innym pieniądze, w szczególności właścicielowi pensjonatu, czym doprowadza do jego bankructwa. Hanna ma bowiem w planie przejęcie w dzierżawę należącej do niego gospody. Henschel zachowuje się jak gdyby tego nie zauważał, jest zupełnie zaślepiony. Pomahu odwracają się od niego wszyscy dawni przyjaciele, dla których jest jasne, że Hanka go omotała. Walter, brat jego pierwszej żony, mówi mu w końcu: „Wystarczy, że kiwnie tylko palcem, a ty już tańczysz, jak ci zagra, zamiast wziąć pasa i wypędzić jej muchy z nosa”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Ten typ kobiecości pojawia się szczególnie w utworach prozatorskich autora, np. w opowiadaniach *Dróżnik Thiel* i *Fantom* oraz w powieściach: *Atlantyda*, *Wanda*, *W wirze powołania*.

<sup>18</sup> G. Hauptmann: *Woźnica Henschel*. Przekł. R. Ziobro. W: G. Hauptmann: *Dzieła*. T. 1: *Dramaty...*, s. 627.



Henschel jednak nie pozwala powiedzieć niczego złego na Hanke, woli raczej pokłócić się z wszystkimi. Nie przeszkadza mu nawet fakt, że ma ona nieślubne dziecko, którego się wypiera i wstydzi, widząc w nim zagrożenie osiągnięcia własnych korzyści. Naiwny małżonek jest gotowy wszystko jej wybaczyć, nawet zdradę. Hanna bowiem po wyjściu za mąż nie ma wcale zamiaru zmieniać stylu bycia i prowadzenia się. Dalej flirtuje i romansuje, traktując przy tym mężczyzn jak rozrywkę i środek do osiągnięcia celu. Kiedy nie są jej już potrzebni, po prostu ich porzuca. Emanuje od niej jakaś zwierzęca siła, której mężczyźni nie potrafią się oprzeć, a którą ona skwapliwie wykorzystuje. Seksualny animalizm to jej cecha wrodzona. Wyrzucony z domu Henschlów Hauffe stwierdza:

Byłem dla niej za mało zręczny. Jasne, że najmłodszy to ja już nie jestem. Za jej spódniczką uganiał się nie będę, a tego jej właśnie potrzeba, trzeba to jasno powiedzieć. Ona jest taka napalona, chciałoby się powiedzieć... nigdy jej nie dosyć<sup>19</sup>.

Hankę miotają jakoby niewyżyte żądze, których moc oddziaływania na mężczyzn ma w sobie coś diabelskiego, demonicznego, nieczystego. Jak mówi Hauffe: „Chyba jaki diabeł siedzi w tej Henschlowej”<sup>20</sup>. Do takiego wniosku dochodzi w końcu i sam Henschel, który coraz bardziej czuje się jak w potrzasku. Do właściciela pensjonatu Siebenhaara mówi:

Widzi pan, przecież to ja sam jestem wszystkiemu winny; wiem, że to moja wina, i nie ma co o tym gadać. Ale jak tylko zacząłem z tą kobietą, to znaczy, jak sobie Hankę wziąłem, to już się to wszystko zaczęło, i powoli, powoli było coraz gorzej. Najprzód złamał się mi mój bicz fiszbinowy. Potem, dokładnie to pamiętam, przejechałem swojego psa. [...] Potem padły mi jeden za drugim trzy konie [...]. A na ostatku umarła mi żona. Zrozumiałem wtedy, że to były wszystko znaki dla mnie. A jak już moja żona ode mnie odeszła, to pomyślałem sobie, to może

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 620 i nast.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 620.

już będzie dosyć. Więcej już mi się zabrać nie da. Ale niech no pan popatrzy, zabrano mi jeszcze więcej. Nie chcę tu już mówić o mojej Guści. Jak się traci żonę, to się traci i dziecko. Ale nie – założono na mnie sidła i ja w te sidła wpadłem.

SIEBENHAAR

A ktoś to tam sidła na pana zakładał?

HENSCHEL

Może to był sam diabeł, może i kto inny. Jedno jest tylko pewne, że muszę się w nich udusić<sup>21</sup>.

Hanna staje się przyczyną wszelkich nieszczęść, jakie spadają na Henschla i w efekcie doprowadza do jego zguby. Idzie po trupach, by osiągnąć zamierzony cel. Plotka głosi, że otruła pierwszą żonę i dziecko Henschla. Jej destrukcyjne działanie wymaga wciąż ofiar. Ale nie byłoby to możliwe bez udziału samego „poszkodowanego”. Gdyby nie złamanie przysięgi danej nieboszczce żonie, nie doszłoby do katastrofy. Henschel, nie widząc dla siebie wyjścia z sytuacji, dręczony wyrzutami sumienia, popełnia samobójstwo.

Dramat spotkał się z dobrym przyjęciem krytyki i publiczności, a Wiedeńska Akademia Nauk przyznała autorowi po raz drugi Nagrodę im. Franza Grillparzera. Także w Polsce sztuka cieszyła się dużym powodzeniem. Już w niecałe pięć miesięcy po berlińskiej prapremierze *Woźnicę* wystawiono w Teatrze Miejskim we Lwowie (marzec 1899). Polskie recenzje okazały się nad wyraz pochlebne. Jak pisze Piotr Obrączka, *Woźnicę Henschla* „niemal jednogłośnie uznan[o] za najlepsze dzieło Hauptmanna”<sup>22</sup>.

Podczas gdy *Woźnica Henschel* jest sztuką naturalistyczną<sup>23</sup>, dramat *A Pippa zatańczy!* wypełniają już elementy symboliczne, mityczne i przede wszystkim baśniowe (o czym zaświadcza podtytuł: *Baśń huty szklanej w 4 aktach*<sup>24</sup>). Bezpośrednią inspiracją do na-

<sup>21</sup> Ibidem, s. 634.

<sup>22</sup> P. Obrączka: *Z dziejów polskiej recepcji Gerharta Hauptmanna (1887–1914)*. W: *Śladami wielkiego dziedzictwa. O pisarstwie Carla i Gerharta Hauptmannów*. Red. E. Białek, K.A. Kuczyński, C. Lipiński. Wrocław 2001, s. 57.

<sup>23</sup> Por. P. Knapik: *Gerhart Hauptmann...*, s. 91.

<sup>24</sup> Tu w pierwszym tłumaczeniu sztuki na język polski dokonany przez

pisania tego utworu stało się dla Hauptmanna spotkanie w roku 1905 szesnastoletniej wówczas aktorki Idy Orloff, której zmysłowość i młodość zafascynowały ponadczterdziestoletniego autora. Dramat był gotowy w zaledwie kilka tygodni.

Akcja sztuki rozgrywa się gdzieś „w śląskich górach podczas głębokiej zimy”<sup>25</sup>. Do karczmy opodal huty szkła schodzą się robotnicy, żeby podziwiać młodzieńką tancerkę Pippe, której ojciec każe sobie słono płacić za występy córki. Pod jej wielkim wrażeniem pozostają szczególnie trzej mężczyźni: dyrektor huty, stary Huhn oraz Michel Hellriegel, wędrowny rzemieślnik i wielki idealista. Pippa jest typem kobiety-dziecka – to już nie całkiem dziecko, ale jeszcze nie kobieta. Ta ambiwalencja najlepiej uwidacznia się w śnie dyrektora: „Gdy z pieca wypływa biały żar, widzę często, jak na podobieństwo salamandry wydobywasz się z płomieni”<sup>26</sup>. Mamy tu do czynienia z symboliką barw, bieli i czerwieni, które są połączeniem niewinności i naiwności z namiętnością i obietnicą erotycznego spełnienia. W akcji dramatu to czerwień, żar, płomienie (później jeszcze iskierka) są elementami dominującymi. Także kolor włosów Pippy okazuje się w końcu kolorem czerwieni: z jasnych przechodzą w złote, potem rudawozłote, by ostatecznie przybrać kolor kuszącej, bujnej rudości. „Uroczę dziecko”, delikatna, smukła i krucha Pippa w tańcu zamienia się w wulkan zmysłowości:

Pippa spogląda najpierw na Dyrektora, potem na Hellriegla, wreszcie nienawistnym spojrzeniem mierzy od stóp do głów olbrzyma. Raptownie zaczyna pobrzękiwać bębenkiem i przysuwa się tańcząc do Huhna, jakby z zamiarem, aby go ominąć i zatańczyć obok niego. Rozbrzmiewa okaryna i także stary zaczyna tańczyć. Polega to na tym, że coś niezgrabnego, olbrzymiego usiłuje schwytać coś pięknego i rączego; podobnie jak

---

A. Schrödera w roku 1906. Brak tego podtytułu w najnowszym tłumaczeniu *Pippy* Wojciecha Kunickiego i Tomasza Małyszka.

<sup>25</sup> G. Hauptmann: *A Pippa zatańczy!* Przekł. W. Kunicki, T. Małyszka. W: G. Hauptmann: *Dzieła*. T. 2: *Dramaty*. Wybór i oprac. P. Knapik. Wrocław 1998, s. 7.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 13.

niedźwiedź motyla, który go mami, mieniać się barwnie. Za każdym razem gdy mała mu umyka, śmieje się głośno jak dzwoneczek. Czasami wślizguje się, wirując wokół własnej osi, przy czym wokół niej owijają się rudawo-złote włosy. Jest ścigana, a dobywające się z jej gardła dźwięki [...] są dziecięcym piskiem. Stary [...] [c]zai się, sięga na chybił trafił i sapie, coraz bardziej podniecony [...]. Pippa tańczy coraz bardziej ekstatycznie<sup>27</sup>.

Swym wyglądem i erotycznym tańcem Pippa, „mała, rudowłosa nimfa”<sup>28</sup>, wzbudza w mężczyznach ukryte tęsknoty i pragnienia. Dyrektor ujawnia skłonności masochistyczne, pozwalając bić się Pippie rzemyskiem po rękach. Jednocześnie jest ona dla niego jak nieziszczalne marzenie i wieczna, niespełniona tęsknota, jak bolesna zadra nie dająca spokoju. Dlatego udaje się do mędrca i czarownika Wanna, by ten uleczył go z chorobliwej fascynacji.

Hellriegel to typ marzyciela i poszukującego artysty. Razem z Pippą, swoją ukochaną i muzą, zmierza do Wenecji. Wielu interpretatorów dramatu podkreśla, iż Hellriegel jest wyrazicielem nowej, krystalicznie czystej sztuki<sup>29</sup>. Staje się to możliwe dzięki kobiecości<sup>30</sup>, kobiecość bowiem zostanie złożona na ołtarzu nowej sztuki. W symboliczny sposób wyraża to w dramacie ostatni taniec tytułowej bohaterki. Pippa, jakby przeczuwając zbliżającą się śmierć, wzbrania się przed tańcem. Błaga Michela, żeby ją trzymał i nie puszczał: „W przeciwnym razie muszę tańczyć – muszę tańczyć! – w przeciwnym razie umrę!”<sup>31</sup>. Dźwięki okaryny okazują się silniejsze od jej błagań.

Kiedy w trakcie tańca Pippy dochodzi w karczmie do zamieszania, Huhn, stary wydmuchiawcz szkła, porywa ją i unosi do swej chaty

<sup>27</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>29</sup> Por. np. W. K u n i c k i: *Komentarz*. W: G. H a u p t m a n n: *Dzieła*. T. 2: *Dramaty...*, s. 526.

<sup>30</sup> Mamy tu do czynienia z romantycznym ideałem *androyne*, przekonaniem, że dopiero przy udziale pierwiastków męskiego i kobiecego możliwe jest powstanie sztuki idealnej, genialnej. Por. także R. H u c h: *Die Romantik – Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. Tübingen–Stuttgart 1951.

<sup>31</sup> G. H a u p t m a n n: *A Pippa zatańczy!...*, s. 54.

w górach. Wydaje się, że w jego przypadku chodzi głównie o żądze cielesne, o zaspokojenie popędu fizycznego. Choć bliskość dziewczyny działa głównie na jego zmysły, to nie poddaje się on ich działaniu. Huhn chce Pippę zatrzymać przy sobie, by móc się nią opiekować i chronić ją: „I przez nikogo nie spadnie ci tu włos z głowy! Przez żadnego ojca czy dyrektora. Tutaj jesteś bezpieczna, i tutaj jesteś ty moja”<sup>32</sup>. Tylko dzięki Pippie Huhn będzie w stanie zwalczyć drzeмиący w nim przemożny zwierzęcy instynkt. Jedynie Pippa potrafi ukoić „biedne, uwieszone i bijące skrzydłami zwierzę w jego pier-si!”<sup>33</sup> Oboje muszą za to zapłacić najwyższą cenę. Ich śmierć w tańcu jest zapowiedzią nowego człowieka i nowej sztuki.

Pippa wpisuje się w galerię postaci kobiecych typu *femme enfant*, zaludniających literaturę nie tylko niemieckojęzyczną okresu przełomu wieków XIX i XX. Charakterystyczny jest już sam dobór imienia dla tytułowej bohaterki. Zdrobnienia typu Pippa, Effi, Lanni (to bohaterki Theodora Fontanego), Lulu czy Nana podkreślają dziecinność czy nawet infantylność kobiecych postaci. Dla męskich bohaterów stają się one odzwierciedleniem ich marzeń i tęsknot, są wytworem, projekcją ich sennych fantazji, urastając w ten sposób do rangi dzieła sztuki. Dyrektor, stary Huhn czy Hellriegel – każdy z nich potrzebuje swojej małej Pippy.

Zapowiedzią postaci tancerki z dramatu *A Pippa zatańczy!* wydaje się być bohaterka *Biednego Henryka*, opublikowanego w roku 1902<sup>34</sup>. Tytuł sztuki nawiązuje do średniowiecznej legendy o Henryku<sup>35</sup>, który opływając w dostatki i ciesząc się sławą męznego rycerza, zapomina o Bogu, za co ten karze go trądem. Jedynym ratunkiem wydaje się być dobrowolna ofiara krwi złożona przez nieskalaną dziewczę. Rezygnując z krwawej ofiary, Henryk odzyskuje miłosierdzie Boga i zdrowie, a prosta dziewczyna zostaje jego żoną.

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>34</sup> Już w roku 1903 ukazało się na łamach polskich czasopism tłumaczenie fragmentów tego dramatu, autorstwa Jana Kasprowicza. Przekład całości został wydany w roku 1908. Por. P. O b r á c z k a: *Z dziejów...*, s. 63, 68 i nast.

<sup>35</sup> Pierwsze literackie opracowanie tego tematu wyszło spod pióra epika dworskiego, Hartmanna von Aue około roku 1200 pt. *Der arme Heinrich*.

Henryk w sztuce Hauptmanna to przede wszystkim bohater przeżywający kryzys duchowy, rozdarty wewnętrznie, poszukujący celu życia. Nie chce dłużej grać pana patrzącego na podwładnych z góry i nie chce czuć się jak niewolnik swoich sług i przyjaciół. Decydując się na życie wśród ubogich wieśniaków, z dala od dworu, pragnie odzyskać wolność. Wydaje się, że śmiertelna choroba, na którą zapada jest zewnętrzną oznaką jego niezgody i buntu. Jedynie czyta i niewinna dziewczyna będzie w stanie uzdrowić ciało i duszę błądzącego rycerza.

Ottegebe to prosta wieśniaczka przekonana o konieczności poświęcenia się dla Henryka. Już w pierwszym akcie dramatu zostaje ona obdarzona atrybutami charakterystycznymi dla postaci *femme enfant*. Jak czytamy w didaskaliach, Ottegebe to dziecko stojące „na granicy dziewictwa”<sup>36</sup>. W jej opisach przeważają dwa kolory: biel i czerwień, przy czym odwrotnie niż w przypadku zmysłowej tancerki Pippy, tutaj biel okazuje się barwą dominującą. Niesamowita błałość bohaterki ma podkreślić niewinność, nieskazitelność i czystość jej intencji. Wskazuje także na gotowość poświęcenia własnego życia dla Henryka. Jak średniowieczna mistyczka, Ottegebe pragnie poprzez swoją ofiarę dostąpić nieba, stać się świętą, „narzeczoną nieba”<sup>37</sup>. Kolor czerwony ma w dramacie podwójne znaczenie. Z jednej strony sygnalizuje erotyczne rozbudzenie bohaterki (czerwona wstążka we włosach, którą Ottegebe wplata na pierwsze spotkanie z Henrykiem), z drugiej, wskazuje na związane z tym ból, cierpienie i śmierć (konieczność przelania własnej krwi dla ocalenia Henryka). Eros i Tanatos, połączenie miłości i śmierci, rozkoszy i bólu jest z początku dla Ottegebe zupełnie naturalne, bo nieświadome. Bohaterka, zbierając miód dla Henryka, nie zważa na żądłące ją do krwi pszczoły. Ale kiedy w czwartym akcie przeżywa wizję swojej ofiarnej śmierci, wie już, że im większa chęć poświęcenia, tym silniejsze stają się żądze cielesne, diabelska rozkosz i bezwstydnosć. Ottegebe

---

<sup>36</sup> G. Hauptmann: *Der arme Heinrich*. In: Idem: *Das dramatische Werk*. Bd. 3. Frankfurt am Main–Berlin–Wien 1977, s. 244 (przekład własny; niestety, nie udało mi się dotrzeć do tłumaczenia Jana Kasprowicza).

<sup>37</sup> Ibidem, s. 321.

wręcz kusi Henryka swoją gotowością do śmiertelnej ofiary (miód, którym częstuje gościa w pierwszym akcie jest tego zapowiedzią), uparcie czeka na moment, kiedy Henryk przystanie na podróż do Salerne, gdzie lekarz-cudotwórca ma dokonać rytualnego mordu<sup>38</sup>. Czy Henryk przyjął ofiarę Ottegebe? Ostatni akt dramatu przynosi niejednoznaczną odpowiedź na to pytanie. Zależy, którą z relacji postaci uznamy za wiarygodniejszą. W wersji Henryka cudowne uzdrowienie następuje w momencie, kiedy nagie ciało Ottegebe – przyrównane do nagości pierwszej kobiety i kusicielki Ewy – spoczywa na ofiarnym łożu, gotowe przyjąć śmiertelny cios. Do krwawej ofiary nie dopuszcza przeszywający Henryka „promień łaski”<sup>39</sup>.

Ottegebe jawi się tutaj jako pośredniczka mężczyzny pomiędzy życiem a śmiercią, pomiędzy *sacrum* a *profanum*. Jeżeli przyjął baśniową konwencję dramatu<sup>40</sup>, możliwa staje się także wersja, według której bohaterka ginie na ołtarzu ofiarnym, nie dostępując boskiej łaski, wręcz przeciwnie: targające nią w chwili śmierci zmysłowe żądze („dziki, obcy ogień”, „łakome usta”, „spragnione członki”<sup>41</sup>) powodują, że wpada w ręce szatana. Eros może być drogą do świętości, ale i do piekła. Za tym, że mężczyzna jest gotów przyjąć ofiarę kobiety, przemawiają ostatnie słowa Ottegebe. Po ceremonii zaślubin z Henrykiem uwieńczonej długim pocałunkiem mówi ona: „A jednak umieram słodką śmiercią!”<sup>42</sup>.

Interesujący w tym kontekście wydaje się fakt, że w czasie, kiedy Hauptmann pracuje nad swoim neoromantycznym dramatem *Biedny Henryk*, pochodząca z Brunszwiku pisarka Ricarda Huch (1864–1947) publikuje opowiadanie pod tym samym tytułem (*Der arme Heinrich*, 1899), w którym dokonuje ona dekonstrukcji, odwrócenia dotychczasowego zakończenia średniowiecznej legendy. Jej

---

<sup>38</sup> Elisabeth Frenzel pisze wręcz, iż autor nadał swojej bohaterce rysy patologiczne: „die im Pubertätsalter stehende Ottegebe [erhielt] pathologische Züge”. In: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 1970, s. 293.

<sup>39</sup> G. Hauptmann: *Der arme Heinrich*..., s. 336.

<sup>40</sup> Kasprowicz przetłumaczył podtytuł *Eine deutsche Sage* jako *Baśń niemiecka*.

<sup>41</sup> G. Hauptmann: *Der arme Heinrich*..., s. 338.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 345.

bohater nie ma bowiem żadnych skrupułów, by przyjąć ofiarę młodej, zakochanej w nim wieśniaczki i żyć później szczęśliwie u boku żony i dzieci<sup>43</sup>.

Nakreślone tutaj typy postaci kobiecych okazują się być z jednej strony zagrożeniem dla mężczyzny i jego dotychczasowej wiodącej roli w społeczeństwie (wymiar symboliczny ma samobójcza śmierć bohaterów *Samotnych* i *Woźnicy Henschla*). Z drugiej strony, mężczyzna domaga się ofiary złożonej mu przez kobietę, bez niej bowiem nie jest w stanie wyzwolić się z wewnętrznego rozdarcia i kryzysu, ani powrócić do „normalności”, która pozwala przejąć na powrót dominującą rolę w społeczeństwie.

Gerhart Hauptmann był, podobnie jak wielu pisarzy przełomu wieków XIX i XX, wnikliwym obserwatorem zmian zachodzących w relacjach między kobietą a mężczyzną. Problematyka kobieca jest w jego dramatach częścią dyskursu płci prowadzącego do zachwiania podstaw patriarchalnego porządku w społeczeństwie wilhelmińskim.

---

<sup>43</sup> Por. R. Huch: *Der arme Heinrich*. In: Eadem: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Köln 1967, s. 699–757.